

法政大学学術機関リポジトリ

HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

『マルスの歌』論：「冬子」の「真似」と「わたし」の「思想」

著者	李 忠奎
出版者	法政大学国文学会
雑誌名	日本文学誌要
巻	75
ページ	53-65
発行年	2007-03
URL	http://hdl.handle.net/10114/9394

『マルスの歌』論

—「冬子」の「真似」と「わたし」の「思想」—

序

『佳人』（昭和十・五『作品』）を発表してから『貧窮問答』（昭和十・八『作品』）、『葦手』（昭和十・八・十『作品』）、『秘仏』（昭和十一・四『作品』）、『普賢』（昭和十一・六・九『作品』）を次々と書き上げてきた作家は、『山桜』（昭和十一・一『文芸汎論』）や『履霜』（昭和十二・十『文芸春秋』）に至っては少しその趣きを異にしているため一概に割り切れることは困難であるが、そこで敢えて大まかに共通点をいうならば主人公の「わたし」は小説を書く作家であったり、翻訳をしたりしているがいつものようになかなか進捗していかないばかりでなく、「わたし」を取り巻く人々が「佳人」で標榜した如く「醜悪」の象徴であったり、またはその絶望から生き始めるといった方法であった。

李 忠 奎

これに対して、『マルスの歌』（発表は昭和十三年一月『文学界』）であるが、前年の十二月に書き上げられていたということを作家自身が「無意識の選択」（『文学的立場』昭和四十七・四・二十五）に於て語っている）は何も書けないでいる「わたし」の或る意味自虐的イメージがここでも見出せるが、特に日中戦争を期に一段と国民の精神まで強要してくる政府の弾圧と、また「既成概念」に対する批判精神が著しくその度を強めていくという相違を見る。換言すれば前者は「初期作品群」に見える「絶望から再生へ」と、後者は理不尽に依る国家統制に対する抵抗の色合いを染め上げている作品だといえる。とはいえ、この種の傾向は「前・初期作品群」（立石伯『石川淳論』平成二・三）の『長助の災難』（大正十二・九『現代文学』）にその先蹤を見る。またそれ以降に於ては評論の『政治的無関心』（昭和十一・六・十七・十九『中外商業新報』）や『あけら菅江』（昭和十二・二・二十六、三・二の二回連載『読売新聞』）、それか

ら『魔法』（昭和十二・八・十二『読売新聞』）に視見できる。短篇に於ても『知られざる季節』（昭和十一・十二『作品』）と『履霜』を挙げることが出来るであらう。

さて、この作品は「日中戦争」をモチーフにして書いたものである。ここで窺える叛骨精神、いわゆる「自由精神」の今後の推移―戦後に書かれた作品まで―を辿ることもよいが、ここでは一見微弱に見える冬子の「聾」、「哑」、「盲」、「跛」、それから「自殺」といったような「物真似」に作品の意味（自由精神）を探ってみるのが趣旨である。何故なら実は冬子の「自殺」の真似が現実の「死」となって表出し、そこから物語は動き始めている。要するにこの自殺の根源に内包されているものが「わたし」の「思想」と深い関係にあると思われるからである。

そのためには、何故冬子の「物真似」が始まったのかということと、その背景やそれが何を意味しているのかということを見る必要がある。

一

『マルスの歌』が書かれるまでの時代背景を順を追って書き止めるまでもなく、日中全面戦争を前後にして天皇制ファシズムが本格的に強圧を強め、「沈黙と輜晦が最高の芸術的抵抗」といわれる時代であった。

これより先に石川淳は大正十二年九月の大杉栄事件について「大杉なんぞはジャーナリストだ」という大正アナーキズムが『白頭吟』（昭和三十二・四〇十『中央公論』）のモチーフとなっ

ており、また昭和十一年の二・二六事件は『不二の夢』（昭和十二・一『文芸汎論』）に触れている。

このように「マルス」の時代に於ては昭和八、九年を前後にした文芸復興も本来の文学とは言えず、昭和十二年末にはプロレタリア文学者の執筆まで（事実、小林多喜二の死（昭和八・二）によって壊滅状況に追いやられていた）禁止され、もはや文学は息を潜めるしかなかった。その中でこの緊張を石川淳は如何に作品化していたのかを垣間見ることが肝腎である。断つて置かなければならないのは文芸復興のそれとは異質の意味に於て、そこに作者の文学に於ける精神を窺うことが出来るということである。

『マルスの歌』が前述したように「日中戦争」、いわゆる「北支事変」と「上海事変」の謂である「支那事変」（戦争を「事変」とするのは、当時アメリカからの軍需物資の中断を恐れてのカラクリがあったためである）をモチーフにしている。だから、昭和十二年までの作品の中で主に政治に関するものの中に冬子に於ける「物真似」の原因たるものを導き出したい。「前・初期作品群」にも政治や権力に対する批判精神を垣間見ることが出来るが、ここでは『普賢』以後の作品に限定する。何故なら日清戦争以降さらに拍車を掛けていく「マルス」的政治が特に昭和十年代に入つて日常が非日常化され、その狂気が恰も正気であるかようになってしまった時代に於て全土に課せられた厳しい圧力や強制に対して、石川淳文学も次第にそれに抗して強まっていく精神作用がそこに窺えるからである。

まず、『政治的無関心』である。この時期は『普賢』が発表

された時期と重なっているが、三回にわたっての連載はこの時期に於ける文学と政治の関係を的確に指摘し、批判したものだといえる。

およそ文学の進出とは文学を他の領域に浸潤させる計算のみではなく、文学者の清談の中に俳諧同様政治を取り入れるやうな状態に文化を向上させることにほかならぬ。その量見なしにはどんな文学者の文化的らしい行動も文学のための努力とはなり得ないであらう。

これは当時の文学者たちの動向についての批判であるようにも見受けられる。小春日和のような文芸復興に対する違和感とともに、政府からの弾圧によって政治批判はおろか、むしろ現実から眼を逸らし、政治離れの文学が目立っていた現実への批判であったといえる。いわゆる昭和十年前後に於て文学者をも含め「死にそこなった知識人共がウヨウヨしていた」ことに対しての冷笑の批判であった。

それからその後幾つかの評論のようなものを経て書かれたのが『知られざる季節』である。そこでは「わたしは唾（つば）聲になることに決心」する。これは何も言わず何も聴くまいという覚悟に於てその抵抗のポーズを取っている。故に「思ふにわたしは帰化したいと念願する国土の住民が耳口のごときつまらぬ道具をしやあしやあとぶら下げてゐる筈はなからう」と期待するのである。この期待は「帰化したいと念願する国」の事柄がそうであつてほしいというものではなく、この国土に於て「聲唾」にならざるを得ない事情への逆説である。それだから「有り来りの人間の顔がいかに厚顔無恥に捏ね固められてゐるにしても、

或は道徳堅固に行ひすましてゐるにしても、言葉を禁断する季節の風に曝されてはもう顔として通用できぬほど無意味な面相になりはてるであらう」からであつた。また軍国主義政府からの取締りは二・二六事件によつて敷かれた戒厳令（東京）などから益々強化されていった。それとともにあらゆるところの意志表現の媒体全体に於て検閲が行われることによつて、人々の耳目や口は塞がれるも同然であつた。「言葉を禁断する季節」に同調して書かれた言葉はもはや言葉としての意味は全く機能しなくなつた。即ち「聲唾」の時代へと化していったが故に「言葉はそれのうちに木魂を孕んでゐればこそ言葉であるにも拘らず、かくして書かれるであらう言葉は何ものをも木魂しないはず」であるからに他ならない。断つておきたいが、「聲唾」は差別語としてではなく、軍国体制下に於ける耳目の無力さという意味に於て借用したものである。

こうして見ると、『政治的無関心』からもう一步踏み込んだ形で『知られざる季節』が書かれていることが分る。前者がある意味客観的立場としてであつたとするならば、後者は石川淳の内部に入り込んで肉体化した声となつてゐる。この声調は次の作品にも衰えていない。『不二の夢』がそれである。

ここでは律儀な生活を貫いてきた主人公の老人がいて、正月の夢に「鷹」と「茄子」がひょっくり現われたが、肝腎な「不二」はなかつた。老人はそれを不思議と思う一方、富士山に対する嫌悪も抱いている。老人に賦与された認識は作者の意図に依る「遊び」と解さなければならない。この「マルス」の季節に於ては富士山は日本の象徴であるとともに天皇を意味するも

のであった。よって新年の夢として富士山は老人にとつて何よりも意味があつたはずである。ところが肝腎な富士山は現れない。代りに「鷹」と「茄子」だけの夢を見るといふのは、老人が抱き始めた嫌悪に始まつていた。それはさらに老人の考えを確実なものにしていく。「もしか不二の夢をみたとしたらばと思ふと、急にぎよつとしてちり毛立つて来た。ああ、この上に不二の夢など見てどうすればよいのであらう、どんなことが起るのであらうと、見当のつかぬ俱れがその年の間体内に根を蔓らせ、老人はだんだん不機嫌になり」(傍点引用者) だしてしまふ。

この富士山について五十嵐誠毅は金子光晴と石川淳を「天皇制支配国家のイメージの実体化として富士はあり」、金子「光晴は「私事」確立の視座から富士に仮託された「マルス」体制に照準をつけ、淳は知性擁護の堡壘から狙撃を開始しているのである。「富士」とは天皇制的ファシヨ体制の「見立て」としてその姿をさらしているのだ。ここにおいてへわたしVの精神姿勢は劇然として明瞭」(群馬大学教育学部紀要『昭和四十七・三』)であるとして述べている。「金子光晴の私事的」ことや「石川淳の知的反戦精神」を天皇制の象徴と見做される富士山に對置していることは判りやすい。

それから、川村湊は「マルス」と富士山と天皇について下記のように述べている。「マルス」は「単に「軍国主義」といった抽象的なものを暗喩しただけのものではなく、白い馬にまたがり、軍剣を引き抜き、「赤子」たる兵卒を率いて、突撃を呼号する、軍神にして大元帥たる「天皇」という存在そのものを

寓喩していたのではないだろうか」とした上で、

その意味では「マルスの歌」とは、海ゆかば、といった万葉の時代から、日本人の心の底に流れる旋律だったのである。「マルスの歌」の中で、日本の象徴としての「空にべつたり」の「フジ」に対する嫌悪が書かれているが、彼にとつては「日本的なるもの」「日本的な美」といったもののいかがわしさこそ、徹底的に攻撃しなければならぬものとしてあつたのである。

『ユリイカ』(昭和六十三・七)

という「マルスの歌」の評価のように富士山のイメージが「日本的なるもの」として「天皇」と重なり合つて象徴化されている。

また、日高昭二は「太宰治が「単一表現の美」(『富嶽百景』)と承認し、坂口安吾が西欧流登山術との関係において「日本の山の観念や感情」の変貌(エッセイ「日本の山と文学」『ユリイカ』昭六十一・十に復刻)を説いた富士山が、「わたし」に徹底して嫌悪されているのも興味を引く。そこには、石川淳の戦時下における抵抗が、単に時局に対してのそれに止まらず、自然への観念をも含めた日本の精神風土そのものに向けられていたということができるだろう」(『ユリイカ』昭和六十三・七)というところから考えれば、石川淳は天皇制について戦後も「大家族制、その上に天皇がいる大家族制がいやだ」ということ、それはありますよ、「それは、家庭嫌悪症と天皇批判というようなこととは、どこかでつながるでしょう」(『夷齋座談』昭和五十二・十 中央公論社)「遊びの精神」と批判してい

る。

ところで「日本的なるもの」とは何であろうか。

藤村作はそれをこう述べている。「宗教的敬虔さ」を持ち、さらにそれが「美の永遠の姿」であるかのように認識されて来たものの代表的なのが芭蕉の「寂び」だといひ、それが、

近代に至ると、一般的には、このやうな芸術的境地を最高の・最後の境地として評価する傾きが愈々助成される理由が強められて来る。それは、われわれの時代の実利主義や物質主義——曾てはその青年期に、偉大な使命を果したところの——や、芸術の大量生産等々である。われわれの時代の文化への、このやうな愛想づかし・不信任・拒否が、たまたま保守的な世界観と結びついたとき、其処に如上の中世的なる美を最高にして唯一なるものとして評価する芸術観が成立する。さうして、そのやうな美の性格が、往々世に「日本的なるもの」と呼ばれて居る。

『日本文学原論』昭和十四・五（第三刷、初版十二・一）

と、「日本的なるもの」の成立または発端を述べている。この『日本文学原論』は藤村作の名前で出版されたが、実は著者は近藤忠義であることが小田切秀雄によって判明する。近藤の名で出版されたのは戦後の河出書房版が初めてであるということ、この著者の真偽のことを出版社に話したのは小田切秀雄（『私の見た昭和の思想と文学の五十年』昭和六十三・三）自身であったことを記している。

さて、この近藤は芭蕉の寂びや幽玄に「日本的なるもの」を見出し、それが「たまたま保守的な世界観と結びついたとき、

其処に如上の中世的なる美を最高にして唯一なるものとして評価する芸術観が成立する。」（傍点引用者）としている。

それから石川淳は『白描』（昭和十四・三・九（七月休載）『長篇文庫』）に芭蕉と俳諧とは遠州的なものが細々と流れているが、遠州には芭蕉のような「不健康な観念」の「幽玄」はなく、一休のような「寂」も存在しないとした上で、この種のことを花笠武吉に言わせている。

このことばには封建的なものにほひが沁みてゐて、民衆の精神にとつて余計なお荷物だといふことです。「幽玄」が幅を取つただけ余計に、遠州的なものは量を減らされ、力を弱められて、俳諧の中に押しこまれたのです。

いわゆる遠州と利休に於ける「民衆の精神」、「民衆の美学」は抹殺され、代りに封建的なものが鎮座していると弾劾している。藤村作が「芭蕉の「寂び」」に見たもの、それから花笠がいう「封建的なものにほひ」が即ち「日本的なるもの」に他ならない。

だから、論を戻していえば、「日本的なるもの」の美意識が「空にべつたり」とした「フジ」に化したといえるし、それが「マルス」の季節に於て既成秩序となつたのである。『あけら菅江』に見るように「不二山」とは「既成概念」で覆われ、「歌枕化」された自然の意味以外のなにもでもなかった。故に川村が指摘しているように「日本的なるもの」に対するいかがわしさから石川淳のそれに対する嫌悪感が見て取れるわけである。

このような認識はさらに深まっていき、日中戦争が始まった直後の『魔法』では、「わたしが「実在」と書いて出す」と「「実

「在」の文字はきれいに消えてゐるわけであり、『履霜』に於ては「近代都市の精神は常に反逆の精神だからね。市民が直接弾丸に於て思想しなければならぬやうな羽目に身を置いてみる。一遍は身に沁みて切羽つまつた思ひをしてみろ。近代文化はそれからだ……」という時勢批判が、「NO!」と叫ぶ「マルスの歌」に至るわけである。

このように冬子の「物真似」は非日常のことが日常化してしまつたことに根源的原因があつたと言わざるを得ない。それは「変なはなし」に視見できるやうに冬子の死はまさに死のうと思つて成し遂げた死ではないことから明らかである。そこに冬子の「物真似」の所以たるものが存在する。換言すれば、昭和十二年八月の「国民精神総動員」、同年十月の「国民精神総動員中央連盟結成」の如きものが冬子にも当然課せられていたはずである。故に冬子の「物真似」は「マルス」の季節に於て起こるべきことであつたといえる。

二

この全く不条理な力による強要は一般的に精神の死を意味するものであり、それを冬子が自ら「物真似」に於て演技して見せたまでの話である。これが「わたし」の生活との相違ではあつても、「わたし」の「NO!」と叫ぶ抵抗と冬子の演じた「自殺」は異質のものではなく、同等の意味で解さなければならぬ。冬子の死は仮想的なものであり、それ故「決して死ぬはずぢやなかつた。当人も死んだとは思ひますまい」という三治の

言葉は逆説的である。

ここでは「死」を演じた冬子の精神についてである。

まず、冬子の「変なはなし」であるが、それは本を読んでゐた冬子が「ねえ、『聲の真似をするのもいいが、度を過すといふちにかかはる』つて、これどういふこと」と三治に尋ねるところから彼女の真似事、いわゆる「変なはなし」が始まる。そこで「聲」の真似が始まり、「唾」と「盲」の真似が続く、「自殺の真似」までするようになった。あくまでも自殺の真似に過ぎないはずだつたのが結局は死に於て終つてしまふ。これについて三治はその原因は自分自身にあるという。「一分の隙もなく生活が何かでいつぱいになつてゐれば、だれが聲の真似なんぞするもんか。たしかにこの家のどこかに見えない隙間があつて、ぼくがそれを満たすことができず、それに気がつきもしなかつたんだ。ああ、かはいさうな冬子……ぼくの愛がたりなかつたんです」と自分の愛の足りなさを嘆いている。

ところで、彼のいう「愛」とは何であらうか。夫婦に於ける情愛であらうか。いやそうではあるまい。もしそうであるならば、冬子の一連の行動は以前から始まつていたはずである。ところが、彼女の真似事は「マルスの歌」が流行している時期と重なつてゐることから考えれば、三治の「愛」はこの流行している「マルスの歌」と深く関係してくることは推測に難くないであらう。してみれば、「愛」とはそれに対しての何らかの行動または意思表示の謂ではなからうか。言い換えれば、三治が「カメラマン」の仕事を止めたという「愛」の意思表示だけでは冬子の心を満たすに至らなかつたことであらう。この意味で

いえば、彼の「愛」とは当時国策に利用され、真実を伝えることができない「カメラマン」の仕事の放棄であり、その「愛」の足りなさとは仕事の放棄だけでなく、「聲」のままでは精神の死と直決されることへの自覚とそれへの抵抗あるいはポーズをとらなかつたことである。換言すればこの時局に対して冬子が演じてくれたことはまさにその精神の死に他ならなかつた。故に三治の行為の足りなさがいわゆる彼女に対しての「愛がたりなかつた」こととなるわけである。

この冬子の死は帯子にも呼び起こされる。というのは、帯子はこの非日常的な季節に於てもそれがそうであることに無頓着のように見受けられるが、冬子の死を前にしてその「死」の意味に覚醒させられるということである。帯子にとっては「今みたいに、遠くで死にたくないひとが毎日たくさん死んでるときに、なんとなく自分勝手に死んぢやふなんて……決して、冬子を責めるわけぢやないの。なぜ冬子が死んだか、死んだのがいいのかわるいのか、そんなこと知らない」事柄であつた。しかし、少なくとも冬子の死によつてそれが個人の意志によつて行われた「死」ではなく、強要された死、言い換えれば「遠くで死にたくないひとが毎日たくさん死んで」いく、駆り出された兵士の理不尽の死と同一化されるのである。

当然のことであるが冬子の死の延長線には三治がいる。山口敏夫は「帯子と三治は八男は前線で戦い、女は銃後を守り男を励ます」という総動員の構図にぴつたりと収まることが分つた」(『日本文学』平成十・六 後単行本『石川淳作品研究』に加筆出版)と述べているが、この解釈はまったく誤認ではある

まいか。

山口は帯子が「タラシコ」であつたことを否定し、「オビイ」と自称しながらも日中戦争下に「ばんざい!」と叫んだこと、それから三治はある新聞社の元カメラマンであつたが、その「写す側の立場を放棄した」ことと伊豆での帯子との振舞いから、「客観的距離をはさんで外から時局を捉える立場にはなく、時局内部の人となつた」と見る見方は全く同じ理由に於て逆である。それは山口が述べているように「タラシコ」(息長帯比売「オキナガラシヒメ。神話上の人物」が「紙幣の図案」になつて「敗戦までは国家的威信の象徴として流通」していたが、帯子は自ら自分の名前を「オビイ」と読ませ、「タラシコ」の意味を排除しており、それから街頭に向つて帯子が「ばんざい!」と叫んだのはただ単に目下の戦争に対してのことではない。これについては後ほど述べる。それから、三治についても同じことが言える。三治が新聞社のカメラマンを放棄した訳は「わたし」が映画館に逃げ込み、そこで見た映画に見て取れる。「マルス」季節の今昔に於てカメラはもはや客観記録の性質を失つていたはずである。そこで「わたし」が二人の子供の心の叫びを見て取つたのは、カメラマンがそれに気付いて客観的立場から振つたからではない。それに気付くかどうかは見る側の問題であつた。もう一つは山口自身が指摘しているように「わたし」が見た映画は政府に協力する立場の日独共同制作の産物(『新しき土』¹⁴「日独共同の国策映画企画」(Arnold Fanckと伊丹万作、ピーターB・ハーイ『帝国銀幕』より 平成八)ではなかつたか。もはや自分の意志を表現することは絶望的であつた

が故に、それを放棄するということが、即ち微弱に見えるにしても三治がカメラマンを放棄する行為は帯子が「タラシコ」を排除することと同質のものであったといえるのである。さらに二人の伊豆での出来事も同じ意味で解釈すべきであろう。

さて、帯子の「ばんざい！」についてである。

「いざ起て、マルス、勇ましく……」と街路に流れている歌に「帯子は窓ぎはに駆け寄り、硝子戸を上げて、街路にむかつて大きく呼吸し、湧きかへる外の喚声とともに、右手を高く振りかざしながら、――ばんざい！」と叫ぶのは、決して「マルスの歌」に同調する意味ではなく、「マルスの歌」に陶醉し、囃している民衆に対する憤怒（作用）が、ある意味反作用としての表出に過ぎない。この帯子の「ばんざい！」がしばしば誤解されているが、これは戦争同調に対する逆説から来る自己の意思表示がこの皮肉の形として発露されていると解釈すべきであろう。

故に帯子は通夜るとき「ここで、あなた方は何をいふことがあるんです。勝手に愉しく『マルスの歌』のおしやべりをしていらつしやい。それがどんなものか考へてみもしないで。そんなに好きな歌なら、本気になつて歌つてごらんなさい。さあ、みんな『マルスの歌』を合唱してごらんなさい……」と挑発するのも、それから相生三治の「赤紙」によつて限られた時間を、これこそ自由であるかのように過ごす三治との伊豆での遊びも益々緊迫していく国土的風景に対する反抗・叛逆以外の何物でもないように、無意味に死んでいく「死」に対する対照の意味として受け取らなければならない。この死に対する考え方

は冬子と通底しているといえる性質のものである。

冬子は「自殺」について「そんなの無意味だわ。ほんとに死ぬなんて全然あほらしい。（中略）ほんとのことしてみたって、ちつともおもしろかないわ。ほんとのやうな嘘のやうなこと、ほんとにしかけてゐてやめようといふ氣をうごかせばすぐやめられるやうなこと……」のはずであつたものの結局は「死」と結びついてしまう。この一見「無意味」の死を遂げたように見えるが、しかしそれは「死にたくないひとが毎日たくさん死んで」いく意味に対する真摯な演技であつた。だから我々は冬子の見せてくれた演技の真相を見出さなければならないわけである。

冬子の「物真似」は「まったく変なはなしです。しかし、それを変だと思はないほど、ぼくは日常そのことに慣れつゝになつてゐた」ように狂気の日常が正常であつたため、「変」であつたはずの真似事が至極日常的であつたのであろう。そういう意味で「マルス」の季節に於ける冬子の自殺を再度いうならば、死にたくない人間が駆り出され、そこで死んでいったところの「無意味の死」の象徴であり、先述した如く冬子が「聲」や「唾」や「盲」、それから「跛」に等しい態度を三治に見出した故に彼の愛の足りなさから来る精神の死の謂である。

この「自殺」について山口俊夫は「自殺は軍国主義的な現実からの逃避の手段として究極的なものであり、『時局』という名の集団心理を拒絶し、個人性を確保することの究極形態としての自殺を選んだのが冬子であり、それに共感するのが『わたし』であつた」（前掲書）という論の意味は一応理解できる

ところもあるが、冬子の自殺は現実逃避の手段でもなく、「集団心理を拒絶し、個人性を確保する」ためのものでもない。換言すれば、目下流行っている「マルスの歌」から冬子の「個人性」というより、覆いかぶさってくる「マルス」の思想に對しての「個人性」を出すためでなく、この時勢に對しての冬子個人の意志の表出に過ぎないのである。ましてやその行動が「逃避の手段」として使われるはずがないではないだろうか。

五十嵐誠毅も冬子について「真似」とは個別的自立性の不在的一般化であり、情性的「日常」の形式であり、「冬子」は「死の仕草」により、「現実」をその否定的極値としての無化において所有し、「冬子」の死は一つの「謎」として「マルス」的氛圍を引き裂くように飛ぶのであった（前掲書）というが、冬子の「物真似」は「個別的自立性の不在的一般化」ではなく、それに対しての冬子の精神の努力であり、「死」は「謎」何ぞではなく、彼女が示しうる最大限の意志表示なのである。だから、「死」は「情性的「日常」」の現実に対する無言の抗議に他ならないのである。

三

ここで「わたし」の行跡を辿る必要があると思われる。それによって「わたし」の「思想」が如何なるものであるかが分るであろう。

歌が聞こえて来ると……だが、この感情をどうあらはしたらばよいのか。今、黄昏の室内でひとり椅子にかけてある

わたしの耳もとに、狂躁の巷から窓硝子を打つて殺到して来る流行歌『マルス』のことをいつてゐるのだ。

神ねむりたる天が下

知恵ごとく黙したり

いざ起て、マルス、勇ましく

.....

いぶり臭いその歌声の嵐はまつくろな煤となつて家家の隅にまで吹きつけ、町中の樹木を涸らし、鶏犬をも窒息させ、時代の傷口がそこにはつくり割れはじけてゐた……

この冒頭の部分は評者に最も多く引用されている。いうまでもなく、これが目下の「マルス」の歌が流行してその歌声がこの国土に木魂し、生き物すべてが窒息している現状を如実に描写しているからに他ならないであろう。巷の街頭や「プラットホーム」も『マルスの歌』の合唱隊に満ちており、電車の中でも「マルスの歌」に声を合はせるのが正気の沙汰となり、「わたし」の正気は狂気となる次第である。精神は流行歌に沈黙し、「マルス」に駆り出された人々は軍靴の足音に踏みにじられ、「時代の傷口」を作り出している今日の世態であつた。

「わたし」はこの「狂躁の巷から窓硝子を打つて殺到して来る流行歌『マルス』」を聞きながら、それを書きとめていくのであるが、未だに小説を書けるまでには至っていない。「無慙」にもささない詠歎の出般に過ぎぬ拙劣な文句のかずかず」を並べ立てているのは「マルス」の怒号に依つて拘りかへられた

鬱陶しい季節」に他ならなかった。故に「街頭の流行歌に向ひ NO!」と叫び、そこから抜け出すかのように映画館に入る。ところがそのスクリーンには巧みに操作されたプロバガンダの映像が映っていたが、人はそこに気付かないでいる。

その遅ましい手の下に小さい頭を圧しつけられて、まさしく壮丁らとは国籍を異にするところの二人の子供が立つてゐた。それはまさに平和的な光景らしかった。だが、郷土の山河と他国人の笑のうちにあつて、この二人の子供の顔には、涙とか憂鬱とか虚無感とか、絵に写せば写せるやうな御愛嬌な表情はなかつた。かれらは切羽つまつた沈黙の中で率直に NO! とさげんでゐた。ああ、かれらの NO! を前にして、わたしの NO! の微弱低調なひびきなどなものだらう。(中略) わたしは恥辱にまみれて、びつしやり汗をかき、こそこそと席を立ち、(尻尾があれば) 尻尾を巻いて、ひとびとの足のあひだから外へ抜け出した……このからくりを見抜いて啞然とする「わたし」の精神作用を汲み取らなければならない。何故なら「マルス」のこの現実に於て「切羽つまつた沈黙の中で率直に NO! とさげんでゐる」映像が作られる(流れる)はずはないからであり、尚且つ「わたし」がプロバガンダの映画そのものを信用していかないがために、そこにこの映像の本質を見してしまうという精神がそこにあるからに他ならない。言い換えればこの時代に於ける「映画ニュース」を含め国策としての作られた映画に人々は騙され、夢を持ち、歓喜していた。特に映画は日中戦争を期にして大盛況を成していた。これに対して「わたし」の生活はそれに惑わさ

れない強靱な精神、換言すれば人には気付かないものを見てもうという精神(反戦精神)の上に成り立っている。

しかしながら「わたし」の叫ぶ「NO!」の微弱性は恥辱感に変わり、この虚無感と恥辱は「思想」へと繋がっていく。それは「わたし」が暮らしている銀座一角のアパートの周辺だけでなく、東京駅のプラットフォームや電車内、それから伊豆まで「マルスの歌」が流れている時局であるからに他ならない。尚且つ遊樂地でもある水族館内にまで流行歌は鳴り響く有様である。この水族館で眼にした光景は以下のごとくであった。

もう日ざしの薄くなつた空に相変らずフジが押絵のやうに貼りついてゐたが、わたしはそのけしきに背を向けて、眼の下の水中に群れる魚どもを眺めてゐた。

ここでは魚どもに奪^うれがなかつた。鯛の光沢をもつたメジマグロのむれが不敵に、強靱に、すいすいと水を切つて、この大きい生簀の底にあざやかな藍を掃いてゐた。見物が番人を呼んで餌を投げさせた。バケツにはひつてゐる鯖の切が高く飛んで水面に落ちると、たちまち跳ね上つた数尾の肌がぴかりと光つて、もう鯖の切は見えない。

ここでは「フジ」と魚の風景であるが、作家の狙ひはそれだけではなかつた。それは「水族館」と「生簀」の意味とそこで飼われている「魚ども」に奪^うれがなかつた。鯛の光沢をもつたメジ・マグロのむれが不敵に、強靱に「水を切つて、鯖を飲み込んでいく描写はこの時勢に於ける強烈な諷刺に他ならないであらう。

「メジマグロ」に「マルス」を見るならば、「いるか」には兵卒を見ることが出来る。「番人が餌を投げると、たくみに水を潜つてそれを捕へる。軍用犬の訓練をしてゐるやうだ。見てゐるうちに、いやになつて来」るのである。「わたし」はそこに「愚鈍な不潔なものが感じられて来」る。さらにその食堂のことであるが、また「マルスの歌」を掛けようとしていた。それを見た瞬間「わたし」は「やめる。」と叫ぶ。それは他ならない「思想」への渴望であつた。

いよいよ、この作品の主題である「思想」に差し掛かった。「思想」については拙者の「『佳人』論」に一言触れておいたが、この作品に沿つていえば「思想」とは声に出して、「NO!」といえる精神ではないだろうか。これについて、野口武彦の「その行為は、思想の不在を痛感することのできる人間として精いっぱいの抵抗」(『石川淳論』昭和四十四・二)であるという見方は正しいといえる。言い換えれば「わたしの正気をペン先に突きとめるために、まだうごかぬペンをうごかさうと努めてゐる」ところの「わたし」の精神の運動によつて表出される言葉(「NO!」)である。

『マルスの歌』の季節に置かれては、ひとびとの影はその在るべき位置からずれてうごくのであらうか。この幻燈では、光線がばやけ、曇り、濁り、それが場面をゆがめてしまふ。ひとびとを清澄にし、明確にし、強烈にし、美しくさせるために、今何が欠けてゐるのか。ここでも先刻茶店で秋を探りあてたときのやうに、何か非常に判然としたものの前でわたしは惑ひ、焦れ、平静をうしなつてゐるやう

であつたが、やがてその何かが遅く来て、しみじみと、根強く、隙間なくわたしのうちに満ちひろがつたとき、そんなにも判りすぎてゐるもののまはりに足踏みしなければならなかつた自分が迂闊に鈍物に見え、わたしはたいへん恥かしく、ひとりで顔が赤くなつた。思想、ああ、思想……はげしくのどが乾いて来た。

「思想」は「ひとびとを清澄にし、明確にし、強烈にし、美しくさせるために」必要なものである。しかもそれは「現実のわたしのどのほかに、どこかでのが大きく渴いてゐるやうな気がした」ように「思想」への願ひは平岡敏夫が『昭和文学史の残像 I』(平成8)に述べているように「この人思想Vは「わたし」のみでなく、社会・時代全体の渴望として自覚されなければならぬ」のである。

しかし、石川淳は思想について「とくに戦争中は江戸に留学したつもりでした。これは思想とは別ですよ。思想はどうでもいい。思想とは関係ないです。思想は、だいたいはじめから信じていなかったから、そんなことどうでもよかった」(『夷齋座談』―「無意識の選択」という。このように作家は「思想」なんでものは信じてない人であつた。にも拘らず「わたし」が思想を「のどが乾くほど渴望している。一見作家のそれに相反するもののように見受けられるが、決してそうではない。

「わたし」の「思想」とは如何なる「実在」も何物かによつて左右されるものではなく、或る思惟が何々主義・主張というように概念化・体系化され、さらにそれがイデオロギーに変じたようなものでもない。思想は抽象的ものであるがそこで生ま

れた思想はもはや既成観念となり、精神が生活する場所はもはやそこにはないのである。思うに石川淳の思想に対する否定と嫌悪はそこにあるように思われる。言い換えれば、「わたし」の「思想」は今この現実の生活を否定し、そこから新たな生活——精神の自由によって営まれる生活——が保障されなければならぬといふところのそれである。

結

実際この作品は昭和「十三年一月号は十二年十二月に出ます。ですから十二年の十二月のことです。その時分は、まだずっとあととはちがいますから。まだこのくらいはいじやないか」という楽観的気分があった」（『夷齋座談』——「無意識の選択」）からこそ書き上げたわけであるが、「油断」と「警戒を忘れた」ため、「反軍反戦思想醸成」に触れるということで発禁（発行した後に発禁されたため一部は販売）の目に遭った作品である。小田切秀雄は同書に於て「昭和十二年の十二月は、宮本百合子、中野重治、戸坂潤の執筆禁止、などが政府が新たな取り締まりに乗り出した境目にあたっていた」時期で「あれはずいぶん勇敢な作品で、あれだけ軍国主義に対する猛烈な批判を書いた作品というのはプロレタリア文学のものを別にすると、ちよつとほかに類がないと思います」とこの作品の意義を述べている。また荒正人（『国文学』解釈と教材の研究 昭和四十・六——「戦時下の『芸術的抵抗派』」）は石川淳を「抵抗派」に分類し、さらに「反順応派」とした上で「マルスの歌」以降は「戦争をや

り過すという態度を守った」と述べている。『マルスの歌』に対する直接評価は述べてないが、文面からすれば小田切のそれと違わないであろう。

ここで判るように『マルスの歌』はこの時代に「NO」といえる精一杯の自己表現であったといえる。

『マルスの歌』は、反戦思想そのものが主題になっているような小説ではない。作者が立ち向かっているのは、戦争という現象ではない。『マルスの季節』にあつて人々を蹂躪し、圧迫し、脅伏させる奇怪な歌声、思想不在の現象に対してである」という野口武彦（前掲書）の論は正鵠を得ているが、この作品を「反軍反戦」と見ても少しも差し支えないのみでなく、『マルスの季節』に於て「精神の固定」を強要してきたものから本来あるべき精神の「自由」を取り戻そうとした作品に他ならない。

注

一「新しき土」

この映画は昭和十二年「正月第三週封切の如く噂されてゐるも、宣伝期間も充分見なければならぬので、結局二月第一週に華々しく封切されるものと見られてゐる」（『日本映画』2002・6 影印復刻版——『映画界特報』昭和十二・四、以下同年同誌）ように、二月に上映されたようである。そのためか、評論も四月から目立っている。四月の森岩雄や林文三郎、それから犬上府太八、五月号の月報には「官製『新しき土』今度はマックボイ氏に依頼」と「ファンク氏に名士揮毫帳を送る」や竹内真の「蒼氓と新しき土」が、六月号には青野季吉の「イデオロギイ映画」の先駆とす

る「映画と文化」が、それから十月号の「所感」欄の評論がそれであり、また『日本映画論』（2003・6初版（昭和十八年）の影印復刻版―「新しき土」と日本的芸術性」は昭和十二年に書かれたものである）に長谷川女是閑のも散見できる。しかし、これらの殆んどが映画そのものの評論ではなく、ファンク礼讃に始終している。

この映画は日独共同作業によつて完成したため日本版とドイツ版があつて、前者が不発に終わったのに対して後者は絶大な人気を博したようである。

ところで戦時下に於ける映画は特に「支那事変」を「国民精神総動員」、また後ほどの「映画法」等によつてプロパガンダに利用されていた。勿論この映画もその一環としてのものであったことはいまでもない。

二、荒正人『国文学』（昭和四十・六）―「戦時下の「芸術的抵抗派」

「マルスの歌」以降は「戦争をやり過すという態度を守った」といい、「社会的抵抗派にせよ、芸術的抵抗派にせよ、徹底的抵抗派とはいいがたい」と論じている。それから「抵抗派」には「順応派」（「積極的順応派」と「消極的順応派」に分けている）に反して「非順応派」と「反順応派」とに分け、「非順応派」には谷崎潤一郎、堀辰雄、中島敦を、「反順応派」は永井荷風、石川淳、中野重治を分類（詳細は省略する）している。

（い）ちゆんぎゅ・博士後期課程三年）